

"...vivir tan hondo...":¹

**Humanismo y militancia *en y por* el sonido.
Una interpretación de los recursos
compositivos y expresivos en la música de
Graciela Paraskevaídis a partir del análisis de
cuatro obras con participación de la voz**

Natalia Solomonoff

Con el presente trabajo nos proponemos el análisis y la interpretación de algunos procedimientos compositivos y recursos expresivos acuñados por Graciela Paraskevaídis en un conjunto de composiciones realizadas durante la década del '90 en las que interviene la voz. No se trata de un análisis descriptivo, objetivo y estricto, sino de una lectura que busca en la obra musical aquellos elementos que dan cuenta de una conciencia y un posicionamiento crítico en relación a su contexto histórico y social, observando especialmente modos de producción, configuraciones estructurales internas, carácter simbólico de los materiales y su proliferación en la forma musical.

Una de las marcas que signan la trayectoria de Graciela Paraskevaídis es la consecuencia entre pensamiento y acción, entre la palabra (a través de sus escritos, de su labor como investigadora y docente) y el modo, la manera con la cual ha transitado su camino, siempre atenta a lo que ocurre en la propia región, promoviendo el trabajo de los artistas locales, creando puentes en lo geográfico y en lo generacional. Su trabajo intelectual y creativo surge de un contexto histórico al que critica y refleja sentidamente en su música.

Sin ser nunca programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida. Y si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de

1 Cita extraída del comentario de Juan Gelman a Graciela Paraskevaídis, sobre la obra "y allá andará según se dice...", publicada en *testimonios*, en <www.gp-magma.net> (10.09.2011).

Graciela Paraskevaídís será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie.

Sus composiciones, rotundamente alejadas de los modelos estéticos hegemónicos centroeuropeos, constituyen a la vez una respuesta a temas en debate permanente para la música contemporánea latinoamericana, como lo son el de la identidad o el de la relación entre arte y contexto social. Su voz sigue denunciando y exponiendo las realidades más duras de su (nuestra) historia contemporánea a la vez que propone, activa, moviliza, sin quedarse en el plano de la desazón. Sus seminarios, sus conferencias, sus publicaciones dan cuenta de ello claramente. También su música.

Entre sus obras de cámara y para solistas compuestas durante la década de los años '90, se encuentra un grupo de piezas con participación de la voz, sin texto. Se trata de *discordia* (1998), para nueve cantantes, *dos piezas para oboe y piano* (1995), *pero están* (1994), para flauta, oboe y soprano y *nada* (1993), para voz de soprano.²

Si se piensa en el canto desde lo histórico, desde la pesada perspectiva de la tradición musical centroeuropea, emerge inmediatamente ligada a ella la asociación texto-música, lenguaje-música. Y si bien se trata de uno de los temas más erosionados por los compositores a lo largo del siglo xx en sus componentes fonético, semántico, semiótico y expresivo, en estas obras Graciela Paraskevaídís aborda el tratamiento de la voz desde un lugar diferente, con otra concepción y otra poética de lo vocal en la música. Pero hay otros aspectos sumamente originales en estas piezas, en los que hallamos además esas implicancias y connotaciones ideológicas a las que hacíamos referencia anteriormente, fundadas en un pensamiento musical crítico, dialéctico; que preña procedimientos compositivos, estrategias, materiales sonoros y recursos expresivos, enraizado tanto en el pensamiento, la estética del arte y de la música latinoamericanos así como en la cosmogonía personal de la compositora. Aquella con la cual ella conforma su poética musical y en la que resuenan muy selectivamente las ideas, las palabras, los sonidos de Juan Gelman, Idea Vilariño, Chico Buarque, del Subcomandante Marcos, el Che Guevara o Silvestre Revueltas entre otros referentes de latitudes más lejanas como Luigi Nono o Edgar Varèse...

Graciela Paraskevaídís es muy clara sobre el desafío que implica componer para un compositor latinoamericano:

2 La escritura en minúscula es de la compositora, tal como aparece en las partituras y en sus textos.

Componer es un acto tanto volitivo como consciente, que involucra situaciones y procesos históricos, sociales y personales y está determinado por un pensamiento filosófico y estético y, en el sentido más amplio y profundo, por fronteras y opciones ideológicas. Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europea occidental “blanca”, cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y eurocéntrico. (Paraskevaïdis 1996)

En cuanto a las implicancias y connotaciones ideológicas en el plano de lo sonoro, también es contundente:

La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en música. Y esta lectura ideológica –del pasado y de hoy– es definitoria y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel que la cultura y, por consiguiente la música, tuvieron antes y podrían tener ahora. (Paraskevaïdis 1996)

Con títulos tan potentes, sugerentes, referenciales, incluso perturbadores, como *pero están*, *...pelo grito demente...*, *...como se ouviu música...*,³ tan herméticos como *nada*, sorprende la omisión de la palabra y la fuerza expresiva de la música; la voz asume en estas piezas diversos roles; tratada como un instrumento más o expuesta en su carácter primordial, como el medio de comunicación más íntimo y personal del ser humano, en su mayor potencia y estado de crudeza, proponiendo una multiplicidad de sentidos al receptor.

Sobre la obra *pero están* (1994), para flauta, oboe y voz de soprano, refiere la compositora:

Su título toma sólo dos palabras del discurso del Subcomandante Marcos ante la primera Convención Nacional Democrática de los Zapatistas, reunida en Chiapas, el 9 de agosto de 1994: “...con la esperanza de los que no vinieron, pero están”. (Paraskevaïdis 2003: 3)

Sobre las *dos piezas para oboe y piano* (1995), para oboe y piano:

Las piezas, que incluyen la voz de ambos instrumentistas, se tocan sin interrupción. Llevan los siguientes títulos, tomados, respectivamente, de las letras de las canciones de Chico Buarque “Deus lhe pague” y “Construção”: I...pelo grito demente... y II ...como se ouviu música... (Paraskevaïdis 2003: 4)

Sobre *discordia* (1998), para conjunto vocal “a capella”, integrado por: tres sopranos, dos contraltos, dos tenores y dos bajos:

3 Títulos de cada una de las *dos piezas para oboe y piano*.

En tiempos lejanos “discordia” (= discordantia = discrepancia) hacía referencia a intervalos diatónicos que no eran considerados “consonancias” (= concordantiae). De acuerdo a esas categorías, “discordia” era sinónimo de sonido “falso” o “equivocado” y de afinación “incorrecta”.

En el español actual, “discordia” significa discrepancia, desentendimiento, desacuerdo, opinión divergente.

El material de la obra, empecinadamente parco y estático, se basa en estos múltiples significados musicales y verbales. A partir de ellos, ese material trata de crear campos y complejos sonoros interiormente tensos, que intentan repetidamente abrirse y expandirse dentro de un tiempo congelado, sin poder lograrlo del todo.

Hoy vivimos dentro de un tiempo congelado, que quiere mostrarnos imágenes engañosas de progreso tecnológico y bienestar humano. En realidad, apenas deja espacio para “sonidos falsos” o “equivocados”, afinaciones “incorrectas” y “opiniones divergentes” (¿utopías?). (Paraskevaïdis 1998)

Los comentarios denotan un fuerte contenido humanístico e ideológico; sugieren afinidades, preocupaciones, resonancias de un lugar y un tiempo histórico; la música en su plano inmanente los refleja, aunque no en un sentido programático o lineal, pues estructuralmente es autónoma y se sostiene por sí misma más allá de cualquier referencia extramusical, rica en metáforas, símbolos e imágenes sonoras. Y si hay referencias literarias o políticas concretas en sus títulos o comentarios, la música no es descriptiva.

[...] como en todos los casos anteriores, aquí también la mención de estos versos es puramente simbólica y afectiva, y de ninguna manera debe entenderse como “programa”. Igualmente simbólica es la presencia, en la cuarta pieza, de una maraca y un par de claves. (Cada vez me intereso más por lo “simbólico” en términos musicales. Las citas directas pueden ser, en cierta medida, “apropiaciones”, mientras que los símbolos son vínculos que nos unen).⁴

Todas estas piezas incluyen la presencia de la voz, aunque en formaciones diferentes: *pero están* (1994) fue compuesta para dos instrumentos y voz de soprano, *discordia* (1998) para conjunto vocal con nueve cantantes, pero *dos piezas para oboe y piano* es un dúo instrumental. Nada da cuenta allí de la irrupción de las voces de los músicos durante la interpretación para salir del rol de instrumentistas y asumir otro más comprometido, exponiendo la propia voz con el canto y sonidos silbados. En este sentido la obra plantea varios desafíos y cuestionamientos: al músico en su rol de intérprete, comprometiéndolo en algo más que tocar su instrumento y al “modelo” de la música de cámara como formato en el cual convencionalmente se entiende que los instrumentistas solo se limitan a tocar música con sus instrumentos,

4 Comentario de la compositora en la partitura de *sendas* (1992).

al rol del cantante solista como protagonista jerarquizado del grupo (¿espejo de un modelo jerárquico de sociedad?) y también al tratamiento de la voz como portadora de melodía y texto (elementos históricamente privilegiados por compositores y público en una concepción funcional de la música).

El texto omitido en su función lingüística de “comunicar con lenguaje explícito” nos remite al sonido en sí mismo y al rol esencialmente expresivo de la voz como instrumento más personal y privado del ser humano, a la vez que a su dimensión ancestral de pre-lenguaje. Se disparan entonces diferentes lecturas respecto a esta decisión estética de omisión y su significado (tal vez porque lo ausente, lo que se omite, lo que se calla, en ocasiones es más contundente que lo que se dice...).

Las indicaciones de cantar “como amordazado”, “angustiado”, “con desesperación”, “como un grito”,⁵ “bocca chiusa”, “amordazada”, “con la boca cerrada, apretando los labios con fuerza”, o con la letra “ene”, que refiere a una emisión “con los labios entreabiertos y los dientes apretados”⁶ no apuntan sólo al aspecto cualitativo del sonido, pues tienen fuertes connotaciones políticas para los latinoamericanos, ligadas directa y trágicamente a la historia reciente. Estas indicaciones dan cuenta del dominio y la conciencia por parte de la compositora sobre el potencial expresivo del material sonoro, sus posibilidades de proliferación y su contenido simbólico, exponiendo a la vez otra dimensión en la poética de la obra que revela sus connotaciones ideológicas: dolorosa denuncia, desacuerdo, no-sumisión, oposición al “modelo” en un modo de resistencia no pasivo.

Cantar “como amordazado”, “con desesperación”, “como un grito angustioso, pero asordinado”, “dolorosamente, como un lamento”⁷ implica para el intérprete pararse, sentirse, involucrarse más allá de los requerimientos técnicos y musicales, con una actitud mental, emocional y corporal particularmente comprometida. La exigencia es entonces muy distinta a la banalizada concepción de virtuosismo que jerarquiza la destreza muscular basada en la lógica de *ejecutar* mayor cantidad de notas, escalas y ritmos complejos en el menor tiempo posible, o que acude al recurso del último efecto sonoro. Esta música rechaza todo tipo de acrobacia superficial, proponiéndole al intérprete otro tipo de desafío técnico y expresivo que a la vez toca profundamente al oyente.

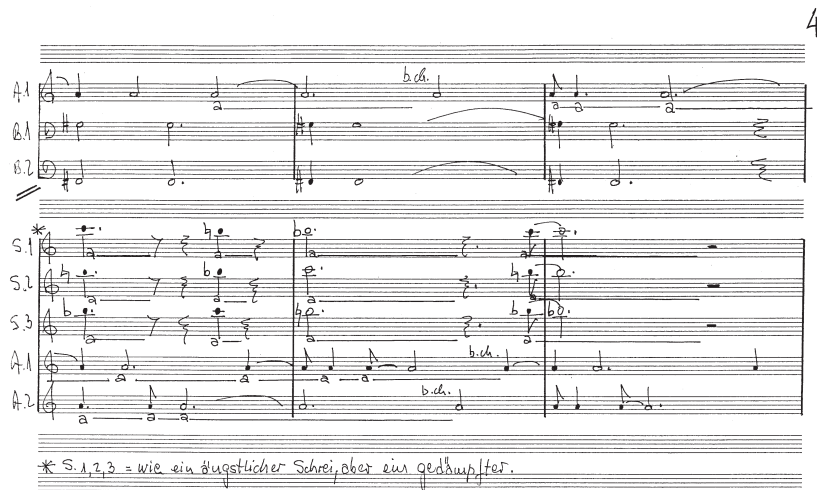
5 Indicaciones en la partitura de la obra *nada* (1993), para soprano sola.

6 Indicaciones en la partitura de la obra *dos piezas para oboe y piano* (1995).

7 Indicaciones en la partitura de *discordia* (1998).



Imagen 1: página 3, secciones **H** e **I** de la pieza *...pelo grito demente...*, de *dos piezas para oboe y piano* (1995): ascetismo, estatismo y tensión de los materiales sonoros en registros extremos a los que se suman las voces de los instrumentistas “bocca chiusa amordazada” en unísono con la sonoridad áspera del oboe.



* “como un grito angustioso, pero asordinado”.

Imagen 2: *discordia* (1998), página 4: un “grito” a varias voces en el segundo sistema: las voces de soprano, cantan con tremenda exigencia, en el extremo agudo, un cluster extremadamente disonante, inclusive en relación a las contraltos, que cantan en unísono, con la vocal “a” y “bocca chiusa”.

Música que interpela y moviliza por medio de la persistente reiteración de unos pocos y breves gestos melódicos: material melódico que no se desarrolla en sentido lineal, armónico, direccional o teleológico; si emerge una y otra vez, lo hace modificándose en su corporeidad físico acústica; o sea en su timbre (sonido cantado, instrumental, silbado), en su intensidad, en su rítmica interna y/o duración, en la distribución de sus componentes internos en el espacio registral, en su relación con el contexto en el que surge, en su trayectoria al pasar de un intérprete a otro en el espacio real; con una lógica compositiva no previsible, no discursiva, concentrada más bien en las cualidades de la textura y el material sonoro en sí mismo.

En un contexto de estatismo, de tiempos lentos y quedos, la presencia de estos breves gestos melódicos se torna icónica y nos remite nuevamente a la referencialidad y al contenido simbólico que puede asumir el canto, en especial el canto diatónico, tan presente en la música popular latinoamericana y a sus connotaciones en el campo de lo afectivo.

En los ejemplos, diferentes elaboraciones de un mismo gesto melódico en la Pieza II ... *como se ouvísse música...*, de *dos piezas para oboe y piano*:



Imagen 3a: ...*como se ouvísse música...*, Sección O:

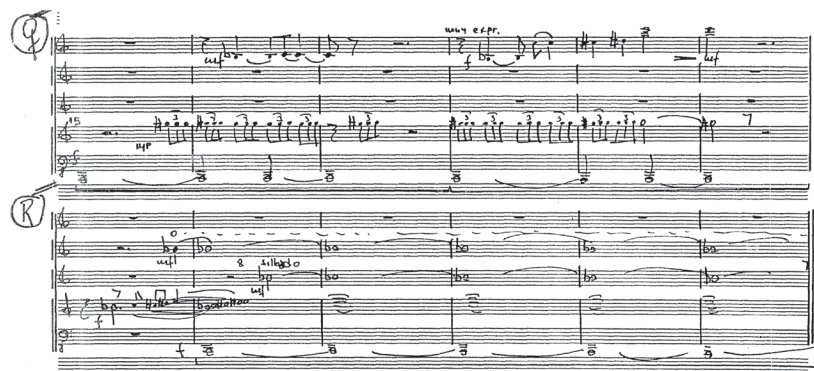


Imagen 3b: secciones Q-R:

No se trata ni de repetición como acción mecánica ni de elaboración temática, sino de reiteración, en el sentido de decir lo mismo de diferente manera, en distintos contextos.

El lento esbozo de un breve gesto melódico al comienzo de la Pieza II, en secuencias de dos, tres sonidos, se completa en la sección O (luego de doce compases) con cinco sonidos (sib, do, do#, re#, mi). La melodía es expuesta dos veces: la primera como entrecortada y la segunda, junto con la voz de la pianista, quien canta con la boca cerrada y la consonante “m”. La melodía es la misma pero se modifica el contexto en el que ésta aparece, su localización en el registro acústico, su duración, su ritmo interno y su relación con la métrica.

En la sección Q la melodía aparece dos veces: la primera sólo parcialmente (dos notas) y la segunda, con otra distribución registral de las alturas. Cambia nuevamente el contexto en el que emerge.

En la sección R, al final de la obra, la melodía pasa al piano. Verticalización de la melodía en la resonancia del piano a la que se suman los sonidos silbados, generando un aura de espectro rico e inestable, con vida propia.

La oposición es un principio siempre presente en las obras de Graciela Paraskevaídis y se manifiesta tanto en la simultaneidad como en la sucesión temporal. En su música no hay modulaciones ni transiciones. Las articulaciones son más bien por contraste, por contraposición de texturas o materiales, por corte abrupto entre bloques que presentan gestos o acciones persistentemente reiterativas o materiales muy estáticos, como congelados en el tiempo, con sutiles cambios internos.

En la sección C2-6 (pág. 1) de la Pieza I *...pelo grito demente...* de *dos piezas para oboe y piano*, observamos varias contraposiciones en la simultaneidad; en cuanto a timbre, intensidad, direccionalidad, contenido interválico, ubicación en el espacio registral y densidad polifónica (cluster, unísono, solo de oboe) de los materiales.

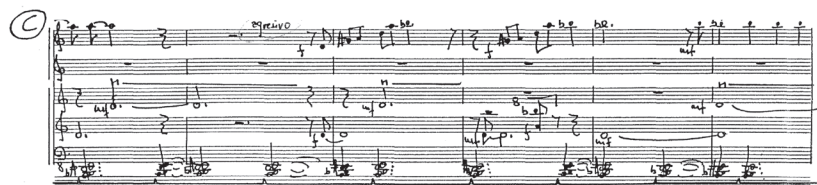


Imagen 4: ...pelo grito demente..., Pieza I de *dos piezas para oboe y piano*, sección C: En esta sección, así como en la sección Q4-6 de la misma pieza, podemos hallar reminiscencias de la música popular latinoamericana con sus síncopas, contratiempos, polimetrías y polirritmias. La textura por superposición de estratos, en muchas de sus obras, nuevamente nos remite a la música de Silvestre Revueltas.

El tratamiento de las alturas no tonal, pero tampoco atonal, conformando intervalos y campos armónicos a veces ambiguos, entre lo diatónico y lo cromático, la presencia de octavas y la micro-composición de distintos tipos de unísono, sugiere una interpretación crítica y personal de diferentes tradiciones musicales. En el ejemplo anterior aparecen implícitas en los materiales: en el cluster del piano, en la melodía diatónica del oboe, en el intervalo cromático (la5-sib6) del piano, en el unísono entre la voz de la pianista y el piano.

En la sección G3-6, los dos intérpretes superponen cuatro estratos rítmicos, cada uno con su propia pulsación, conjugando tanto lo aparentemente inmóvil (el pedal en la voz de la pianista), lo reiterativo (el pedal en la mano izquierda del piano) y el ritmo en corcheas en la mano derecha del piano (el elemento rítmico más dinámico en esta sección).

Nuevamente hay confrontación de opuestos en cuanto a: ubicación de los materiales en el registro, su comportamiento rítmico, sus características tímbricas, su duración y su densidad polifónica: cluster (4 sonidos)/unísono (dos sonidos)/solo (un sonido).



Imagen 5: ...pelo grito demente..., sección G.

La austeridad (en tanto economía de materiales, recursos y estrategias) es otro de los rasgos característicos en la música de Graciela Paraskevaïdis. En la misma línea de compositores como Varèse, Webern o Revueltas, asume el desafío de generar riqueza y diversidad con gestos mínimos, pequeños, en cuya concepción del ritmo, del timbre, de las texturas o de la organización de las alturas, subyace la apropiación crítica de varias tradiciones musicales.

En *nada* (1993), para voz de soprano sola, el orden de aparición de las alturas define a su vez la estructura formal de la obra, en la cual hay tres intervalos esenciales que cohesionan y amalgaman la sintaxis sonora.



Imagen 6: *nada*, página 1 de la partitura.

Los intervallos de semitono, tono y cuarta aumentada generan un campo armónico de sonoridad mixta, entre lo diatónico y lo cromático, en el cual el intervalo de cuarta aumentada (intervallo emblemático cuya carga histórica no puede pasar desapercibido) es el más recurrente.

Orden de aparición de todas las notas de la obra: La obra termina con la última nota de las doce del total cromático.



Imagen 7: total cromático.

En toda la obra la voz pronuncia sólo la vocal “a” y las consonantes “m” y “n”. Al final, la palabra “nada”. En este contexto de ascetismo gestual,

las variaciones tímbricas y dinámicas, los cambios en el espacio registral, las pequeñas modificaciones rítmicas y los desplazamientos del material melódico en relación a la métrica (al comienzo de la pieza), sumergen al oyente en una temporalidad dilatada, de gran expresividad y enorme riqueza plástica y sonora.

En las *dos piezas para oboe y piano* (1995) hay un tratamiento diferente pero igualmente efectivo de los materiales sonoros. En los comentarios de la partitura puede leerse: "las dos piezas se basan enteramente sobre el conjunto de nueve sonidos: sol#-la-sib-do-do#-re-re#-mi-fa (en cualquier altura). Escritos no hay otros sonidos; los que aparezcan, resultarán del espectro acústico". El dato "en cualquier altura" no es menor, ya que da cuenta de una concepción musical en el que melodías e intervalos consonantes están utilizados con total libertad y no responden a premisas estéticas postserialistas, sino más bien a la tradición de la música popular, presente también en obras de compositores como Silvestre Revueltas, referente ineludible de la música contemporánea latinoamericana, y en particular para Graciela Paraskevaídis. En las indicaciones y comentarios de la partitura podemos leer también: "En la primera parte, la mano izquierda del piano trabaja sólo con un cluster de la-sib-re#-mi, en el registro más grave, y siempre dura tres negras. En la segunda, solo quedan el la y el fa y, finalmente, el la solo." En estas enunciaciones se evidencia una concepción de unidad que subyace en la relación material-estructura formal.

Nuevamente se trata de un repertorio acotado de alturas, que en este caso se reduce hacia el final de la obra en un proceso de liquidación y congelamiento concentrado en la octava grave del piano, que se superpone con un gesto melódico y sonidos silbados, resultando un timbre de espectro armónico inestable, rico y original (ver Sección R, al final de la obra).

El comienzo de *discordia*, con un prolongado estático fa#2 del bajo en *pp* también nos concentra nuevamente en el aspecto material y acústico del sonido. Al incorporarse el sol#3, aparece el primer intervalo al que luego, las voces muy lentamente suman otros. Avanzada la obra se percibe que con mínimas variantes, esos sonidos son los mismos que conforman el breve material melódico que retorna una y otra vez aunque en diferentes contextos, con renovadas cualidades tímbricas y texturales (como quien dice insistente, persistentemente lo mismo de distinta manera) en una dialéctica compositiva de proliferación de la forma a partir de mínimos

elementos, en la que micro y macro temporalidad, micro y macro espacialidad (intervalos y distribución de los sonidos en el espacio registral), juegan un rol fundamental.

(A) 5 $\downarrow = 40 \text{ mm. e non accelerare}$ 4

- innerhalb einer ausbalancierten Dynamik, stets so leise singen, wie es nur geht.
 - wenig Vibrato.
 - kein Glissando, nur wo angegeben.
 - Wenn nichts anderes angegeben mit geschlossenem Mund (bocca chiusa) singen = b. ch.
 - stets unsuffiziell einsetzen.

Imagen 8a: *discordia*, sección A:

Comienzo de *discordia* y elaboraciones en diferentes secciones, avanzada la obra.

- innerhalb einer ausbalancierten Dynamik, stets so leise singen, wie es nur geht.
 - wenig Vibrato.
 - kein Glissando, nur wo angegeben.
 - Wenn nichts anderes angegeben mit geschlossenem Mund (bocca chiusa) singen = b. ch.
 - stets unsuffiziell einsetzen.

Imagen 8b: *discordia*, página 13.



* "silbar; suena como está escrito".

Imagen 9: página 15 de *discordia*.

También la pieza *pero están* termina con sonidos silbados. En esta obra los materiales, las texturas, el tratamiento tímbrico de las seis secciones que la conforman, se suceden generando contrastes sin por ello perder la obra continuidad y fluidez (unidad en la multiplicidad). Los integrantes del trío intercambian roles en la trama textural complementándose en sus funciones en un frágil equilibrio entre solista y grupo.

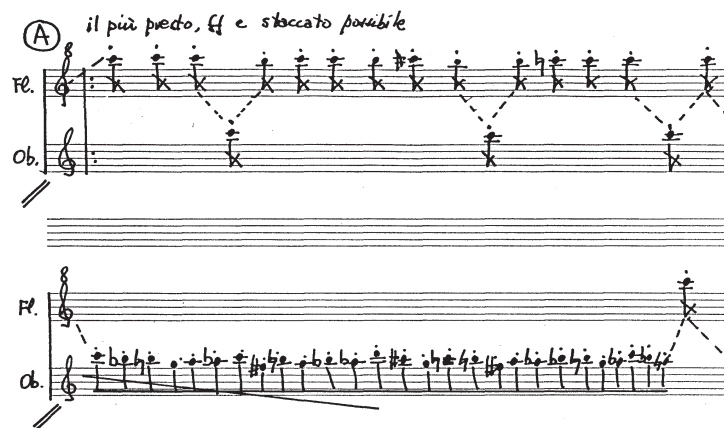


Imagen 10: *pero están* (1994), fragmento del comienzo de la obra.

Handwritten musical score for three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Voice (Voz). The score is divided into two systems. The first system includes a key signature change to A major (indicated by a sharp on the F line) and a tempo marking of 8. The second system includes a key signature change to A minor (indicated by a flat on the F line) and a tempo marking of 8. The Voice part includes a vocal line with lyrics "pero están" and a piano line with lyrics "pero están". The score is marked with various dynamics including *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. A section marked with a circled 'B' includes a tempo marking of 50-44 and a note "tutti poco vibrato". The score ends with a double bar line and the number 2.

Imagen 11: *pero están*, articulación con la sección B (fragmento, página 2).

Handwritten musical score for three staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Voice (Voz). The score is labeled with a circled 'D' and the tempo marking "leggero e giocoso". The Voice part includes a vocal line with lyrics "pero están" and a piano line with lyrics "pero están". The score is marked with various dynamics including *mp*, *mf*, and *pp*. The score ends with a double bar line and the number 2.

Imagen 12: página 5 de *pero están*, fragmento de la sección D.

(E)

liberamente

Voz

u

poco vibrato

poco vibrato

u a o a u

$\text{♩} = 50 \text{ MM}$

Imagen 13: página 6 de *pero están*, fragmento de la sección E.

La sección E presenta un unísono sobre el La₄: todos tocan en dinámica *p* mientras la voz cambia constantemente el color tímbrico a través de la emisión de vocales y consonantes; un tipo de protagonismo no habitual para un cantante solista que reencontramos magnificado en la obra *discordia* en la cual los matices tímbricos de vocales y consonantes, del canto “bocca chiusa”, de los sonidos silbados y de las voces en falsete juegan un rol fundamental, no en un sentido discursivo sino más bien plástico y estructural, potenciando la expresividad de la voz, que frecuentemente transita regiones riesgosas e incómodas en registros extremos.

$\text{♩} = 48 \text{ HH}$ (F)

Fl.

Ob.

Vcl.

up

lirico

mf

a

up

a

molto rall...

fischio

più lontano

legato senza gliss.

al niente

al niente

al niente

Imagen 14: *pero están*, fragmento de la sección F y final de la obra, página 9.
Nuevamente un unísono sobre el La4 y al final de la pieza, una elaboración del mismo gesto melódico de la sección B.

En las obras de Graciela Paraskevaídis el trabajo camarístico, de interacción entre los músicos requiere una gran concentración y atención, pero sobre todo del consenso y la cooperación mutua. En las indicaciones de las *dos piezas para oboe y piano* la compositora pide a los intérpretes

[...] encontrar puntos de equilibrio dinámico entre oboe y piano, entre voz y voz, entre voz y silbido. Las indicaciones ayudan, pero el equilibrio último depende de la relación mutua, en el ámbito acústico en el que se ejecutará. El uso de la voz y del silbido se entienden como una extensión natural de cada instrumento.

Una gran solidez en la composición, que se torna paradójicamente compleja y frágil en la interpretación por el compromiso que requiere de los músicos. Quizás en este sentido, la estructura de la obra plantea metafóricamente un modelo social, implícito en el modo de producción, o sea, en el tratamiento de los instrumentos y de la voz, en su gestualidad, en el modo de interacción entre ellos y aún en el riesgo estético asumido por la compositora.

El silencio tiene una presencia muy significativa en estas piezas: no sólo como elemento articulatorio o rítmico, sino en el plano expresivo y en el de lo simbólico.

En *nada* (1993) para soprano sola, hay componentes extramusicales que potencian la estructura sonora de la obra y enfatizan sus silencios, como el vestuario y la iluminación de la cantante. Crescendi y decrescendi lumínicos, oscuridad total y diferentes graduaciones de la luz, son imbricados con el plano musical, que sin embargo, se sostiene por sí mismo como música autónoma.⁸

nada es una escena onírica para una cantante, de preferencia del tipo de voz de soprano denominado habitualmente "lírico spinto", y vestida con ropas de color negro, sin adornos ni joyas.

En cuanto a lo escénico, "la cantante deberá mantenerse inmóvil en el centro del escenario, sin gesticular ni realizar mímica alguna." Nuevamente "las consonantes usadas son la m y la n (dos formas de emitir sonido con la boca cerrada o contra los dientes superiores e inferiores apretados); la a es la única vocal utilizada." En los últimos compases de la pieza, aparece

8 Por otra parte, la compositora explicita en la partitura "de no poder realizarse estos cambios lumínicos, la obra se ejecutará en su totalidad con la luz normal 'de concierto'".

la única palabra que debe pronunciar la soprano. “la palabra ‘nada’ al final debe decirse *p*, en forma natural, sin gestos.”

En la música de Graciela Paraskevaídís los materiales sonoros pulsionan y moldean la temporalidad, el transcurrir de la música con una lógica propia, no previsible, que nos concentra en lo primigenio, en el sonido mismo; en su expresividad, en su riqueza simbólica. Tiempo vivencial de “ser” y de “estar”.

Poética que nos devela algo acerca de la relación entre individuo y sociedad, pero también sobre la condición humana. Que se opone a la pomposidad, a la banalidad, sugiriendo, creando pluralidad de significados con una dramaturgia que se vale de elementos mínimos y potentes.

Música arriesgada. Música que sacude, denuncia y apela a la memoria, al no olvido.

Música valiente, que no oculta miedos, los revela, y que al revelarlos se torna fuerte.

Bibliografía

- PARASKEVAÍDIS, Graciela (1996): Texto del libro que acompaña el CD *Magma/nueve composiciones*. Montevideo: Tacuabé. <www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf> (09.08.2012).
- (1998): Texto preliminar a *discordia*. En: <www.gp-magma.net/pdf/partituras/discordia%20.pdf> (02.11.2013).
- (2003): Texto del libro que acompaña el CD *libres en el sonido*. Montevideo: Tacuabé.
- PRUDENCIO, Cergio (1991): “Sobre Graciela Paraskevaídís”. En: <www.magma.gp-magma.net> (11.09.2011).